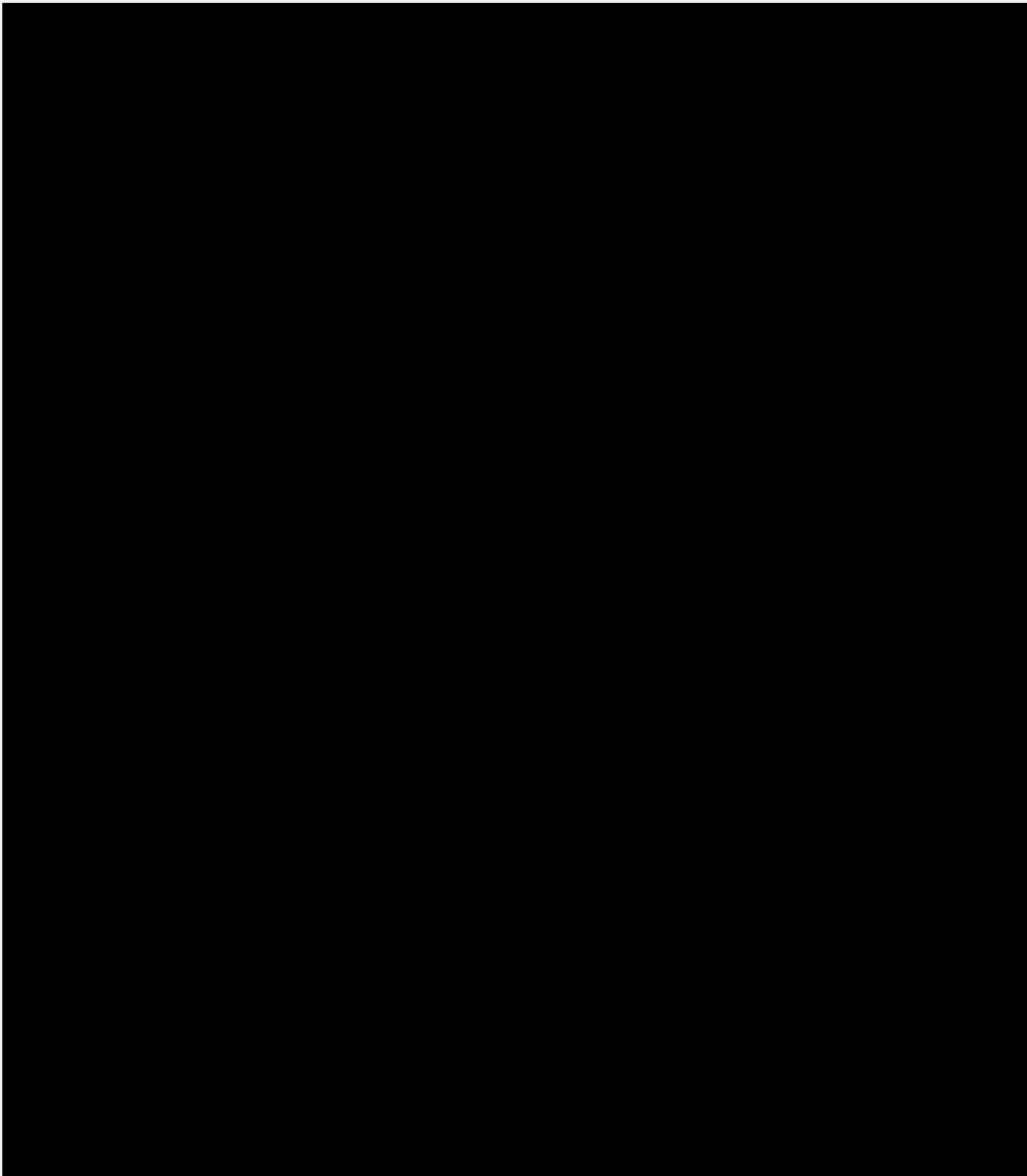


cocktail *moderno*

Rodolfo Amargós, 1922-1927

JORGE NUDELMAN*



▪ Jorge Nudelman es arquitecto y doctor en Arquitectura, profesor e investigador en FADU-Udelar, en cuyo doctorado dictó el seminario Le Corbusier como Nudo Global-Local el 27 de setiembre de 2019, en el que presentó materiales como los que consigna el presente ensayo. Este se originó en una conferencia dada en Rosario, en el VII Encuentro de Docentes e Investigadores en Historia

del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad, en mayo de 2016. En noviembre del mismo año fue presentado como ponencia en el Primer Congreso Iberoamericano de Historia Urbana, Ciudades en el Tiempo: Infraestructuras, Territorios, Patrimonio, en Santiago de Chile. Posteriormente, con los materiales de la Mesa 8, Ana María Rigotti y Georg Leidenberger coordinaron la edición de *Sobre la biografía y el gran*

arquitecto, libro publicado en Argentina por Diseño Editorial en 2019. En cada uno de estos eventos el texto ha mutado imperceptiblemente, aun el presentado aquí.

Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni realizaron, entre 1972 y 1981, 21 entrevistas a protagonistas de la primera arquitectura moderna en Uruguay. La serie se comenzó a publicar en la revista gremial de los arquitectos uruguayos *Arquitectura*, con título explícito: «Documentos para una historia de la arquitectura nacional». En su tardía primera entrega el objetivo se enuncia claramente: «Aportar elementos tendientes a clarificar el proceso de introducción del movimiento renovador de la arquitectura, en nuestro país» (Arana y Garabelli, 1985). Diecinueve de la serie fueron publicadas recientemente en forma de libro, ampliándose con las entrevistas inéditas, conformando, así, un proyecto historiográfico que se sustenta en una gran autobiografía colectiva. No fueron publicadas las de Carlos Gómez Gavazzo, que no fue grabada, ni la de Jorge Caprario, perdida.

Las entrevistas se estructuran con un guion bastante estable: una primera serie de preguntas sobre la formación, los profesores y los compañeros de generación; revistas, libros y autores de referencia, y viajes. Los entrevistados son casi todos mayores, lo que hace que algunos testimonios adolezcan de cierta imprecisión. Aun así, el conjunto es, sin duda, interesante.

En primer lugar debe notarse en los entrevistadores una confianza inamovible en ciertas hipótesis de partida que se trasladan a las preguntas: la influencia de Henry Van de Velde, el impacto de la visita de Le Corbusier en 1929, *Wendingen* como la revista más seguida, y otros tópicos dirigidos a establecer las referencias básicas de la arquitectura uruguaya moderna. Tópicos que se desarticulan cuando se leen las respuestas, en las que Van de Velde apenas se reconoce y Le Corbusier, cuyo prestigio perduró y se incrementó, es mencionado, aunque no se pueda establecer si retroactivamente.

Wendingen está presente, pero también se indican espontáneamente revistas alemanas como *Moderne Bauformen*, los *Wasmuths* y más. *L'Architecture d'Aujourd'hui* también, aunque en la hemeroteca de la facultad comienzan a registrarse a partir de 1933, a tres años de su salida. A decir verdad, una gran biografía, que se construye con recuerdos de cincuenta años que se acomodan, a veces, a las respuestas deseadas.

Más allá de los fallos de la memoria y confusiones inevitables, se puede constatar que algunos personajes locales son nombrados persistentemente en varias de las conversaciones. Se trata de Mauricio Cravotto, Juan Antonio Rius y Rodolfo Amargós, identificados como un grupo notable,

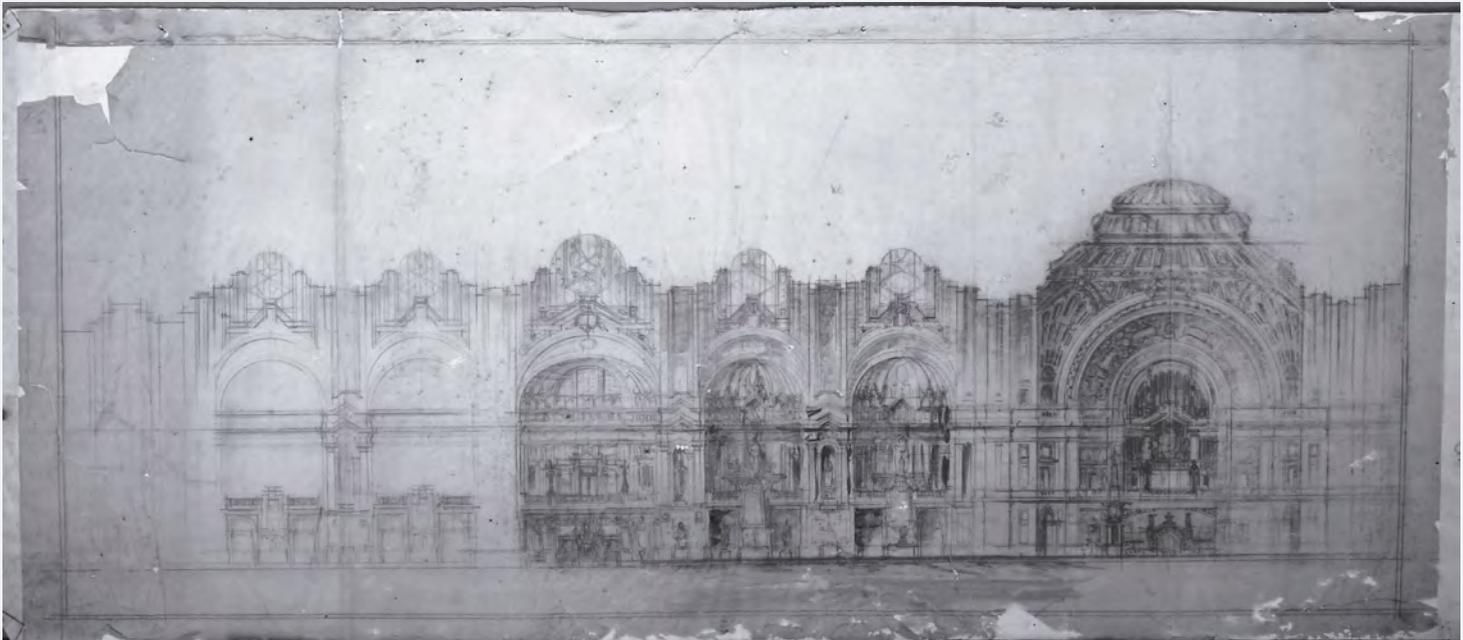
que compartían atelier y trabajos. Rius, quien tuvo más relación laboral con Amargós, es uno de los entrevistados y Mauricio Cravotto se hace presente a través de su hijo Antonio, también arquitecto, que relata su versión. Ambos son reivindicados por sus contemporáneos como verdaderamente modernos, en tanto se lee frecuentemente la palabra *ecléctico* para calificar a quien hoy es considerado el máximo arquitecto uruguayo, Julio Vilamajó.

Rodolfo Amargós fue obviado por las generaciones posteriores, que no llegaron a conocerlo porque emigró en 1930. La atención más reciente sobre él surgió en una conferencia de 2003 —posteriormente volcada en un texto aún inédito— que Mary Méndez dio sobre los métodos para enseñar a proyectar, donde analizaba un artículo, publicado en la revista *Arquitectura*, escrito por Amargós sobre su experiencia con Peter Behrens en Viena, cuando usufrutuaba la beca del Gran Premio. El «interesante informe» (Amargós, 1925) es la transcripción textual de las dos últimas comunicaciones de Amargós, enviadas conjuntamente el 16 de julio de 1925. Su divulgación inmediata revela la excepcional atención de que era objeto el arquitecto, que había sido un estudiante destacado, activo y curioso, y que escribe tempranamente en la revista uruguaya.

Mario Payssé Reyes dice, en la misma serie de entrevistas, que Rodolfo Amargós «hubiera sido un coloso, porque tenía la organización de un Cravotto con el genio de un Vilamajó, cosa que era difícil de conciliar» (Arana, Garabelli y Livni, 2016).

De hecho, su autoexilio en el 30 termina por contrastar aún más a Cravotto en su entorno y por establecer la dicotomía *racionalista Cravotto/romántico Vilamajó* a que alude Payssé. Amargós pudo ser quien los superara sintetizando los atributos de ambos, pero en 1929 ya estaba arreglando su traslado a Brasil, apenas dos años después de regresar de su beca. Payssé lo sitúa en el puerto de Santos, dedicándose al comercio de bananas (Arana, Garabelli y Livni, 2016), donde falleció en los años setenta.

El interés sobre este arquitecto se desprende no solo de su capacidad artística, testimoniada por poquísimos proyectos y menos obras, ni tampoco de la fuerte incidencia que tuvo en la docencia, reconocida por casi todos los testigos e ilustrada con los proyectos de sus alumnos, que fueron publicados en *Arquitectura*. También se puede apreciar, a través de la correspondencia con sus amigos, al menos dos cuestiones más: su adhesión a los estilemas modernos, recibida a través de un grupo de arquitectos madrileños muy influidos por la arquitectura alemana,



así como la evolución de una sensibilidad algo romántica hacia actitudes más distantes, típicas del ambiente metropolitano centroeuropeo.

Amargós es un articulador de la influencia germánica en Uruguay; su prédica comienza en 1925, con envíos de material, suscripciones a revistas y recomendaciones personales, todo lo cual se lee en sus cartas e informes. No es quien lo introduce: la trasmisión de lo alemán viene, justamente, a través de las revistas madrileñas y ya era evidente a principios de los veinte en la revista gremial uruguaya.

En el archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura, en la carpeta n.º 4 de la serie D-g, sobre el Gran Premio, se conservan las ocho comunicaciones trimestrales reglamentarias al Consejo de la Facultad de Arquitectura y dos cartas privadas al decano de turno, Jacobo Vázquez Varela. Se complementan estos documentos con la correspondencia de Amargós a su amigo *Mauro* Cravotto, quien lo había precedido en el viaje, y a *Tonio* Rius y sus compañeros de atelier, disponible en el archivo de la Fundación Cravotto.

Estas cartas se dividen en dos series: la primera de, hasta ahora, 23 piezas, corresponde al viaje de Cravotto entre 1918 y 1921, las enviadas por Amargós desde Uruguay, y la segunda, las escritas desde Europa entre 1923 y 1927, que suman, al momento, 43. Son casi diez años de escritura en una sola dirección: no contamos con las respuestas de Cravotto y sus compañeros, a los que Amargós alecciona

sobre viajes, academias, negocios, amistades, arte, mujeres y sexo, arquitectura, libros, revistas y otros tópicos. Además de la íntima entrega a sus amigos, esta crónica sistemática nos da la clave de una transformación apasionante: como veremos, el académico, preocupado por el futuro de la arquitectura latinoamericana y su posible expresión a través del *colonial*, va mutando hacia una actitud moderna, más bien *blasé* (en el sentido simmeliano), después de renegar de la academia romana de Piacentini, aprobar tíbiamente a Le Corbusier y a Mallet-Stevens, inscribirse en la academia moderna de Behrens, proponer a Berlín y Hamburgo como las ciudades más modernas de Europa y suscribir la biblioteca de la facultad a los *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, que «es la mejor que se edita hoy sobre Arq.^a» (Amargós a Vázquez Varela, 13 de febrero de 1925, archivo iha).

Amargós había ingresado a la Facultad de Arquitectura en 1915 (año en que es creada, separándose de la de Ingeniería) y se graduó en 1920. Al año siguiente se le otorga una beca de viaje «en mérito a las altas calificaciones obtenidas en su carrera de Arquitecto», a la que renunciaría al ganar el concurso del Gran Premio en noviembre de 1922.

Los escasos dibujos conservados de aquel tiempo son típicos de aquella facultad que seguía la didáctica *beaux arts* desde 1890, continuada por el francés Joseph Paul Carré, contratado en 1907 para revitalizar una escuela que

el Gobierno juzgó en decadencia. Ciertamente, Carré es presentado por los entrevistados por Arana como profesor tolerante y estimulante de la curiosidad de sus estudiantes por las nuevas tendencias, a las que aplicaba rigor crítico y disciplina.

Antes de su viaje Amargós publicaría algunos artículos donde discute la pertinencia de la arquitectura neocolonial, y es fácil ubicarlo en una posición arielista, intentando llegar a una síntesis moderna de lo propio con lo clásico y presuntamente eterno.

La crónica que le escribe a Cravotto de la repatriación del cuerpo de José Enrique Rodó es ilustrativa de la confianza de ambos de ser culturalmente útiles desde la arquitectura y devela su vocación pedagógica en consonancia con el muerto repatriado. Defraudado por la indiferencia de sus compatriotas a la llegada de los restos del escritor, en la subsiguiente descripción del velatorio nocturno parece compensarse esa primera decepción con una visión romántica:

Y sobre todo esto ese imponente murmullo sordo de la multitud, lo sombrío del cuadro y saber que ahí, muerto, estaba Rodó, ese admirable Rodó nuestro!! Todo esto era enorme Mauricio, sobrecogía. [...] Presenciar de lejos el espectáculo, esa luz opaca y temblorosa de las antorchas, los reflejos, la gente, el catafalco, las sombras que se mueven, el ruido de mar de la gente.

Finalmente, la pretensión pedagógica se revela arrogante y megalómana. Aquella visión de las masas velando al escritor había motivado una frase donde se transcribe de memoria las últimas palabras de *Ariel*, en la que parece reconciliarse con sus paisanos: «Nos miraba el cielo; algo descendía de lo alto hasta nuestro corazón; y, bien podían ser las estrellas en su vibración, como el movimiento de las manos de ese sembrador muerto!». Sin embargo, en la conclusión se torna pesimista y hay un llamado entusiasta —¿desesperado, quizás?— a la militancia cultural.

¡Qué escasa noción de sensibilidad dan de nuestro pueblo! Como [sic] nos insultan! Como el otro escándalo de la noche; como la soledad de su llegada!! Mauricio pronto, pronto! No hay que perder tiempo, le reclamo con urgencia su colaboración prometida. Nuestro pueblo precisa carriles. Hay que elevar su alma, su nivel moral y cultural. Faltan sembradores de idealismos. [...] Nuestra carrera nos da un arma. Hagámosles sentir el arte y que su

savia fecunde su mente y su corazón (Amargós a Cravotto, 7 de marzo de 1920, Archivo Cravotto).

Pero ¿qué podían aportar estos jóvenes desde el arte arquitectónico a la cultura de un país? Es difícil asociar la relación de esta angustia cultural con sus propuestas académicas, hechas en el contexto de los cursos de la facultad, a las que obviamente hay que mediatizar por su dependencia pedagógica. Los pocos ejercicios académicos que se han conservado no revelan más que rigor escolar.

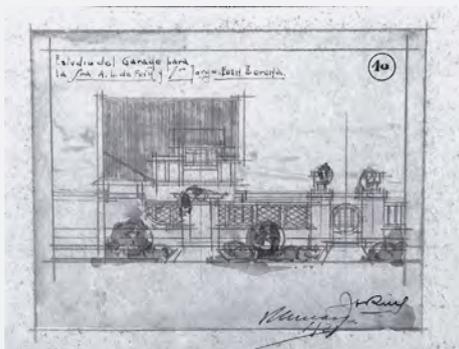
Es más explícito, en cambio, lo escrito en artículos en la revista *Arquitectura* apenas graduado, como el publicado después de un viaje a Santiago de Chile en mayo de 1921, donde discurre sobre el *neocolonial* chileno. Allí se entrevén los factores de una ecuación contradictoria, en la que las identidades nacional o americana, estilo, funcionalidad y tensión moderna se plantean como incógnitas a resolver en un futuro incierto:

Creo en cambio que hallan su ruta quienes por no olvidar una tradición que se ha conservado intacta, tratan de prolongarla renovando sus valores, modernizando sus formas que respondían a otros elementos disponibles y modos de construir, acercando su espíritu a nuestro espíritu, tal vez [sic] por que saben que este es ahora otro y que no obstante todo el cariño que podamos sentir por los legados de un arte que fue de nuestros antepasados, solo podrá tener vida moderna, si asimila en algo el carácter actual de movimiento, de inquietud, de utilitarismo que constituye el nervio vital de nuestras ciudades (Amargós, 1921).

Estas palabras son de diciembre, solo algunos meses después de la carta a Cravotto donde desconfía del espíritu ligero de lo moderno. Hay en ellas una evidencia de la encrucijada a la que estaban enfrentados: entre lo que él llama la arquitectura internacional, identificándola posiblemente con el *Sezessionstil* que los mismos Rius y Amargós ensayaron en la casa para Jorge Fein Lerena y su madre, y el neocolonial del que ya desconfía se imponen la razón mecanicista y la lógica deshumanizadora de la ciudad moderna.

Es una reflexión que va más allá de la estética y que contiene ya, sin duda, esa condición de modernidad provocada por el vértigo urbano —aunque aún no conoce Berlín—, la necesidad de racionalidad por encima de lo estilístico y la amenaza sobre la identidad, probablemente la más angustiada incertidumbre, aunque, adelantemos, resuelta después con simplicidad radical.

IMÁGENES 2A Y 2B
 Vista y planta. Casa
 para la señora Lerena y
 su hijo Jorge Fein, 1921,
 de Rodolfo Amargós
 y Juan Antonio Rius.
 Archivo CDHHA, IADU-
 Udelar. Donación
 Antonio Cravotto



Rodolfo Amargós terminará decantándose, para el final de su largo viaje, hacia la aceptación de la condición metropolitana, donde lo fundamental no era el cambio de las formas hacia *el moderno*—filtrado desprejuiciadamente por su oficio académico—, sino la practicidad, los caminos directos, la maquinización y, consecuentemente, cierta desolación.

Durante 1922 se dedica al concurso del Gran Premio, que se abre después del verano y cuya última prueba sería en agosto. Vale la pena seguir ese tour iniciático, en el ambiente de los primeros años veinte, de la mano de este testigo de primera línea, y observar cómo fueron cambiando.

Desembarca en Lisboa en marzo de 1923. En esos meses recorre la península, deteniéndose particularmente en Sevilla, Granada, Toledo, Madrid y la capital catalana. Sus intereses: la arquitectura mudéjar, por su adaptabilidad a «nuestra arquitectura moderna», las colecciones de «fotografías y diapositivos [sic] sobre monumentos arquitectónicos y [el] arte español en general» (Amargós, primera comunicación, 25 de octubre de 1923) para la enseñanza. Privadamente, en las cartas a Cravotto y Rius, hace planes de importación de azulejos y herrería de obra de talleres españoles, que desarrolla en cartas extensísimas y cargadas de información detallada, tanto técnica como sobre las ventajas estéticas de la decoración.

La atracción por la arquitectura árabe es, sin duda, un lugar común y pertenece al orientalismo del XIX. Mauricio Cravotto había sucumbido a sus encantos, también Julio Vilamajó, solo por hablar de los becarios del Gran Premio uruguayo. También habían sucumbido, claro, al espíritu salvaje, espontáneo, de la cultura de Andalucía y al conjunto: aquel mudéjar, los pueblos blancos en las laderas de la sierra, los cantos gitanos. Juan José Lahuerta describe la fascinación de las vanguardias española y europeas por, justamente, la cultura bárbara de la península ibérica (Lahuerta, 1999). Un salvajismo que combina arquitectura árabe y arquitectura popular, toros y putas, y a lo que los sudamericanos agregan literatura romántica.

Los becados Cravotto, Amargós y —el que más— Vilamajó (a quien la familia debió enviarle el pasaje para que volviese), y más tarde Gómez Gavazzo se rindieron

unánimemente. La coincidencia entre los gustos de los europeos, que cita Lahuerta, y los de los orientales ya es común, generacional, y no hay ninguna novedad a la vista. Lo llamativo, en todo caso, es la indiferencia con que se mueven de la búsqueda por lo auténtico a la decoración folclórica.

En el verano de 1923 (julio y agosto) Amargós está en París, desde donde hace excursiones por Francia, y es entonces cuando expresa su alta expectativa de comenzar las clases en Roma. En octubre lo encontramos en Milán, desde donde envía su primera comunicación oficial. De aquí en adelante se inicia el itinerario de transformación. Pasa, en 1924, una decepcionante estadía en la Regia Scuola Superiore di Architettura, en Roma, a la que considera inferior a la de Montevideo. Allí se relaciona con Marcello Piacentini, que se había presentado al concurso del Palacio Municipal en Montevideo, perdiendo frente a un proyecto de Mauricio Cravotto. Piacentini envía una carta a Cravotto a través de Amargós, donde le solicita fotografías de proyectos (los primeros premios del concurso del Palacio Municipal y del Palacio Legislativo, ganado por Gaetano Moretti) y un artículo sobre las tendencias arquitectónicas en Uruguay, a publicar en su revista. Según Amargós, en Italia Piacentini «tiene la sartén por el mango»; le recomienda a Cravotto una especial atención al personaje.

En Roma conoce a Fernando García Mercadal, aragonés de nacimiento, del grupo germanófilo madrileño, que era pensionado de la Academia de España en Roma y que tendría un papel fundamental en la arquitectura de vanguardia; entabla con él una relación intensa, en la que el uruguayo es un atento oyente. En su primera comunicación publicada (Amargós, 1925), Amargós hará fuertes críticas a la imposición reglamentaria de hacer cursos académicos, pero no renegará de estos cuando, convencido por su amigo, asistan ambos a la escuela de Peter Behrens en Viena. Así, uruguayo y español recorren los mismos caminos y terminan relacionados en una amistad que se expande hacia sus respectivos compañeros; de hecho, en Viena Amargós se instala en la casa de García Mercadal.

Mercadal es compañero de año de [Enrique] Colás [Hontán] y mejor. Era el 1.º en su año. Es «Gran Premio» español. Es íntimo de Colás y se estiman muchísimo mutuamente. Ahora está en Viena y relacionado con lo más «tigre» de ahí. Viviremos juntos. [...] Trabaja con una rapidez pasmosa pues tiene una clarísima visión. Si vienes le conocerás.

[...] [Leopoldo] Torres Balbás es muy amigo de Colás (Amargós a Cravotto, Roma, 4 de agosto de 1924).

Las relaciones de los arquitectos uruguayos con ese ambiente germanófilo español son patentes en las tendencias cultivadas en Montevideo, e incluso esto será percibido por Le Corbusier en 1929: «Passé 3 jours a Montévidéo. Ravissants, joyeux. [...] Et j'étais reçu par les Etudiants et leurs professeurs tous pleins de vie et de joie. Et je fus reçu comme un messie. [...] Mais les Allemands y font une propagande immense» (Le Corbusier a su madre, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1929, Fondation Le Corbusier).

Las entrevistas de Arana, Garabelli y Livni, comentadas al principio, si bien, como se marcó, no dejan de inducir hacia una génesis lecorbusieriana de la arquitectura uruguaya (o, al menos, a un deslumbramiento), es notable cómo sus interlocutores marcan las referencias de origen alemán y holandés. Mendelsohn es citado recurrentemente, así como Gropius, Poelzig, Behrens y Dudok.

Pronto también emerge otro sentimiento, provocado por el tedio de una sociedad conservadora y, al final, el entusiasmo por las ciudades industriales y portuarias. En diciembre de 1923, al regreso de una excursión a Viena y Venecia, se expresaba inequívocamente: «Después de Viena, encontré a Italia algo vetusta y estancada. Aquí, todo gira alrededor de las iglesias, de las que naturalmente ya estoy hasta la coronilla». Y, poco después, en marzo de 1924, desde Roma, insiste:

Te reirás algo de mí, pero no tengo escrúpulos en confesarte que aquí, en medio de toda esta civilización que a veces me resulta detestable y odiosa por lo apegada al pasado que se conserva y su poca capacidad para evolucionar, algunos recuerdos de nuestra independencia y modalidades propias, [...], salvajes si quieres, pero independientes y propicias a la evolución moderna, me encantan.

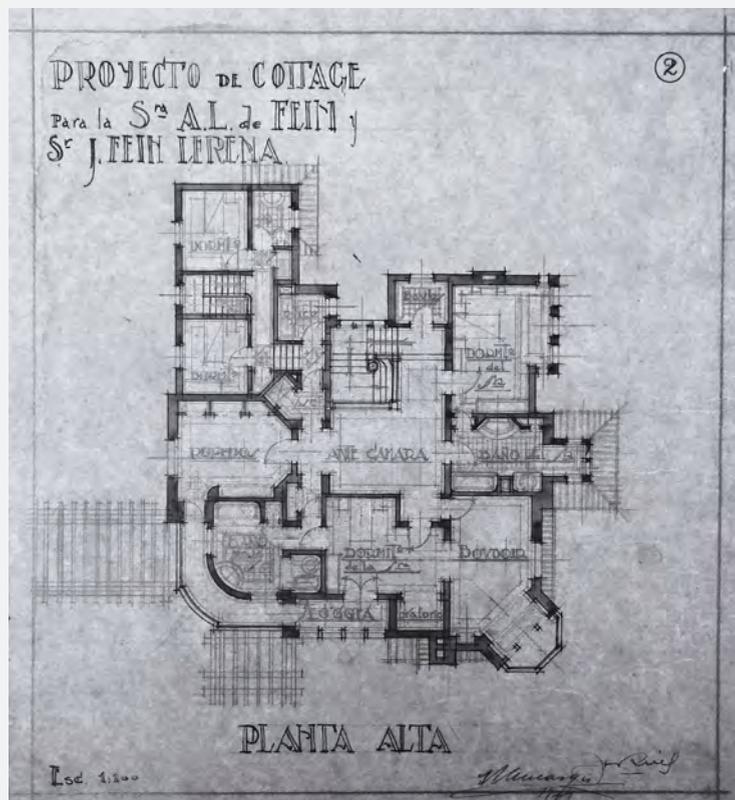
Admitir el salvajismo como valor positivo, a la luz de los sentimientos expresados en 1920 en el entierro de Rodó, es, sin duda, otro cambio remarkable. No se trata, entonces, de la imitación de una modernidad estilística, aséptica, sino de un compromiso entre lo maquínico y lo espontáneo, y, probablemente, lo popular.

Parece estar esbozando un compromiso alternativo entre el vértigo y la indiferencia metropolitana, y, por otro lado, la presunta inocencia de una sociedad latinoamericana en formación: «Las admiro, no como algo

valioso hoy, sino como una admirable materia prima, con la que se hará fácilmente nuestra futura América Latina, que ocupará un lugar envidiable en la civilización actual» (Amargós a Cravotto, Roma, 31 de marzo de 1924). Desechado el neocolonial, escéptico ante las lecciones del pasado que no logró renovar en la academia romana, la alternativa ofrecida por García Mercadal es seductora:

Tú no sabes toda la fe, que este pasaje a través de las viejas naciones, me va haciendo concebir en nosotros mismos; y, sobre todo y te lo repito, por nuestra capacidad ilimitada para amoldarnos a las ideas actuales, sociales y estéticas, únicas que son capaces de hacer progresar hoy día a una nación (Amargós a Cravotto, Roma, 31 de marzo de 1924).

Es difícil deducir cuáles son esas ideas a las que se refiere Amargós. Las alusiones al madrileño nos permiten, sin embargo, apuntar a un cambio en la mirada al pasado y a las raíces *nacionales* desde el escepticismo sobre lo neocolonial como estilo. García Mercadal derivaría a lo vernáculo como mirada antropológica en *La casa popular en España*, el libro



que publicó en 1930 y que en 1925, el año del encuentro con Amargós, tuvo como antecedente una muestra en Roma sobre «arquitectura mediterránea» (Bonet Correa, 1981).

Bonet Correa destaca que García Mercadal fue el promotor de las conferencias de Le Corbusier, Gropius y Mendelsohn en la Residencia de Estudiantes de Madrid en el 28; la de Gropius fue reproducida posteriormente en *Arquitectura* de Montevideo.

Te confieso que a veces temo estar algo envenenado; pero, como no voy solo a abrigar estas ideas, otras, me siento aplomado, y nuestros largos coloquios con García Mercadal, mi colega español, ultra moderno y que me gana de lejos en ideas y en empuje, y tiene para mí el mérito indudable de ser europeo y haber vivido y conocer a fondo toda Europa por donde ha viajado en años anteriores; pues me dan una confianza rara en que siento a fondo la verdad de mis ideas (Amargós a Cravotto, Roma, 31 de marzo de 1924).

A mediados de 1924 Amargós y García Mercadal se instalan en Viena, donde ingresan en la academia de Behrens, para lo cual hubieron de pasar un examen:

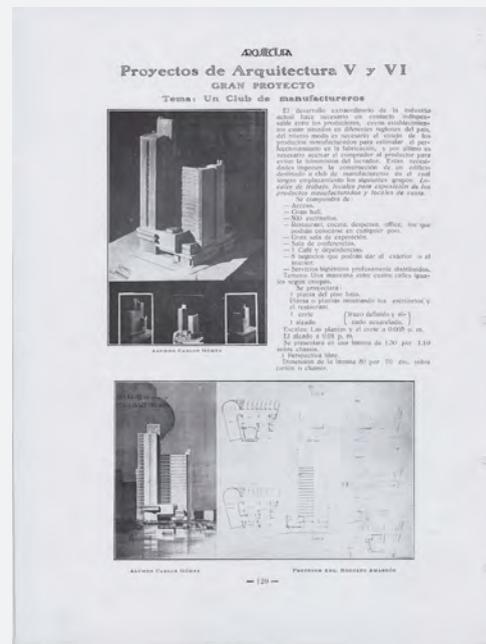
Como esta Escuela está encauzada en una tendencia única, no son admitidos en ella más que los alumnos que demuestren poseer condiciones y predilecciones arquitectónicas afines a su orientación, con el objeto de no destruir la armonía de la enseñanza que en ella se recibe. [...] No fui admitido en ella pues, sin un previo examen de trabajos y dibujos que diera esa seguridad preliminar [...].

Desde octubre de 1924 hasta el verano del 25 está en la academia de Behrens. En enero recomienda entusiasmado a sus amigos:

Lo único nuevo que les digo sobre método de estudio de proyecto es que ensayen el modelar, como aquí se hace. No es el hacer una maquette después de estudiado un proyecto [...]. No, es estudiar el proyecto en el barro; y en el papel solo para las plantas que se preparan simultáneamente.

Verán qué resultados! Qué simplificaciones! Qué facilidad para hallar formas nuevas, equilibrar masas, volúmenes; es formidable. [...] Sobre todo, verán que [sic] libertad hay para escaparse de los academismos, pompierismos, simetrías, partipris, etcétera que como recetas culinarias nos endosan

IMAGEN 3
Un Club de
Manufactureros,
de Carlos Gómez
Gavazzo. Docente:
Rodolfo Amargós.
Publicado en
Arquitectura, 126,
mayo de 1928, p. 120



en las Facultades y luego nos matan toda originalidad sin darnos cuenta de ello (Amargós a Cravotto y Rius, Viena, 13 de enero de 1925, Archivo Cravotto).

Este descubrimiento de la *esculturización* de la arquitectura lo traslada a su docencia en Montevideo, donde dirige el proyecto Un Club de Manufactureros, del estudiante Carlos Gómez Gavazzo, un ejercicio publicado en *Arquitectura* en 1928 con varias fotografías de la maqueta de barro o yeso y recordado por Francisco Vázquez Echeveste en la misma serie de entrevistas ya citada: «Gómez presentó un proyecto que fue una especie de alarido de la arquitectura moderna dentro de la facultad, que sorprendió a todo el mundo» (Arana, Garabelli y Livni, 2016).

Gómez Gavazzo, quien se convertiría, a su vez, en un personaje trascendente en la academia uruguaya, recordaba en la entrevista no grabada de Arana y Garabelli (cuyo manuscrito se conserva en el archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura en Montevideo)¹ que Amargós fue el único docente fundamental en su carrera, además del indiscutible monsieur Carré.

La interpretación del bagaje disciplinar que Amargós utiliza se sintetiza en un llamado a la contención y la economía visual, desde el oficio aprendido y practicado en la academia afrancesada de Montevideo. Esto último debe ser subrayado, porque no se accede a *lo moderno* desde el arte. Esta síntesis

1 ARANA, M., y GARABELLI, L. (1975), *Entrevista al Arq. Carlos Gómez Gavazzo*, carpeta 1526, folios 6-14, CDI-IHA, 18 y 25 de noviembre (manuscrito inédito).



entre oficio y descubrimiento se expresa cabalmente en la obra de los arquitectos de esta vanguardia de fines de los veinte. Como veremos en el comentario que envía a sus amigos sobre la casa Rocco, obra de su socio *Tonio* Rius, Amargós traspasa lo aprendido en Viena sin atacar solamente la forma o la decoración, sino tratando de renovar los sistemas de proyecto.

Proyectada entre 1925-1926 y publicada en *Arquitectura* apenas finalizada, esta vivienda causó un impacto interesante en la academia. Leopoldo Carlos Artucio recordaba en 1975: «La casa de la calle 21 de Setiembre cerca de la Rambla [...] de Rius, [...] era para nosotros, estudiantes, un modelo que íbamos a ver como quien va a ver un santuario» (Arana, Garabelli y Livni, 2016).

Las imágenes de la casa Rocco derivan de lecturas de revistas a las que todos se suscriben tempranamente y que se reciben en las bibliotecas de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay y de la facultad. El repertorio *art déco* ya es evidente, pero pueden rastrearse referencias vienesas, a Wright y Oud.

Rius escribe para la revista una suerte de memoria en tono programático, donde se enfatiza en la necesidad de la forma finalmente surgida:

Este edificio ofrece, en sus líneas generales, una fisonomía que lo separa de las formas dentro de las cuales se desarrollan habitualmente nuestros programas de arquitectura. Esta característica, ¿podría

ser el resultado de formas de capricho? No. Las formas son impuestas por el material al ajustarse a una condición del programa: una terraza balcon. El sentido dominante de la arquitectura, el horizontal, no nace aquí de un preconcepto (Rius, 1927).

Entiéndase: no hay otra forma posible si se siguen las lógicas de las *dominantes*, una justificación ontológica de partes de la fachada, como si cada una tensara empáticamente la materia para seguir su sentido originario. Exactamente lo contrario que hacía Le Corbusier al redactar sus cinco puntos, casi en el mismo tiempo, aunque algunas frases de Rius parezcan acercarse: «Y en todo esto, ¿se ha buscado un estilo determinado? No, solo se han desarrollado formas constructivamente sin las ligaduras de antiguos prejuicios» (Rius, 1927).

Cuatro meses después, en su probablemente última carta desde París, Amargós le dedicaría amistosamente una crítica filosa, aunque no puede evitar proponer él también algunas «recetas culinarias» de la *nouvelle cuisine*:

Respecto a la casita de Tonio te diré que me ha gustado y hay un avance grande. El defecto que le veo es que carece de «espíritu» y «estructura» modernas. Está «vestida» con elementos modernos que no corresponden a sus formas que son las mismas de

IMAGEN 5 Proyecto concurso de la Facultad de Odontología, de Rodolfo Amargos y Juan Antonio Rius. Publicado en Diario del Plata, 11, 2 de noviembre de 1929

IMAGEN 6 Facultad de Odontología, proyecto construido

DIARIO DEL PLATA - Sábado 2 de Noviembre de 1929

UN HERMOSO MODELO DE ARQUITECTURA CONTEMPORANEA

EL FUTURO EDIFICIO DE LA ESCUELA DE ODONTOLOGIA: PROYECTO DE LOS ARQUITECTOS RIUS Y AMARGOS. PREMIADO EN CONCURSO

Este hermoso modelo de arquitectura contemporánea, que ha sido premiado en el concurso de la Facultad de Odontología, es el resultado de la colaboración de los arquitectos Juan Antonio Rius y Rodolfo Amargos. El proyecto se caracteriza por su simplicidad y su funcionalidad, reflejando los principios de la arquitectura moderna.

El futuro edificio de la escuela de Odontología, que se proyecta en la calle Arenal Grande, será un ejemplo de la arquitectura contemporánea. Su diseño, basado en la funcionalidad y la simplicidad, responde a las necesidades de una institución educativa moderna.

El edificio se proyecta en la calle Arenal Grande, entre las calles Danie y Rosales. Su planta general muestra una distribución racional de los espacios, con patios interiores y exteriores que favorecen la ventilación y la iluminación natural.

La planta general del edificio muestra una distribución racional de los espacios, con patios interiores y exteriores que favorecen la ventilación y la iluminación natural. El diseño prioriza el bienestar de los usuarios y la eficiencia en el uso del espacio.

El proyecto de los arquitectos Rius y Amargos para la Facultad de Odontología es un ejemplo de la arquitectura contemporánea que responde a las necesidades de una institución educativa moderna. Su diseño, basado en la funcionalidad y la simplicidad, es un modelo a seguir.

PLANTA GENERAL

Facultad de Odontología, Avda. 800 y Rosales

Facultad de Odontología, Avda. 800 y Rosales

Facultad de Odontología, Avda. 800 y Rosales

En la Facultad de Ingeniería

Homenaje a la memoria del profesor Luis P. Ponce

El profesor Ponce falleció el día 11 de agosto de 1929, a los 45 años de edad. Fue un hombre de gran talento y dedicación, que dejó una huella imborrable en la Facultad de Ingeniería. Su memoria es recordada con respeto y admiración por todos los que lo conocieron.

El edificio se proyecta en la calle Arenal Grande, entre las calles Danie y Rosales. Su planta general muestra una distribución racional de los espacios, con patios interiores y exteriores que favorecen la ventilación y la iluminación natural.

El proyecto de los arquitectos Rius y Amargos para la Facultad de Odontología es un ejemplo de la arquitectura contemporánea que responde a las necesidades de una institución educativa moderna. Su diseño, basado en la funcionalidad y la simplicidad, es un modelo a seguir.

antes. Además hay mucha, mucha, mucha cosita. Has querido poner en ella una serie de elementos que te agradaban, pero que no cobran ahí su valor y que unos con otros se estorban, pues no hay ninguno «dominante» y no se sabe bien qué mirar.

Esta cuestión de las *dominantes*, tan repetida en uno y con sentido contrario en el otro, no viene de una arquitectura de manifiesto, sino de oficio. Ambos la esgrimen como sistema que da garantías, aunque en donde Rius ve lógica (pseudo)moral en el destino de los elementos, Amargós solo ve composición y, desde el lugar de confianza en que se escribe, consejos decorativos.

Recuerda que esto de las dominantes es casi el principio fundamental de la arq.^a moderna. Un único elemento en cada composición: pero, repetirlo, multiplicarlo, combinarlo diversamente en toda ella, para que domine, interese y no fatigue. Recuerdo que tú mismo me observabas un día: «Los alemanes hacen mucho sus afiches con un solo motivo repetido tres veces». Voilà! Además hay que hacer lo mismo con el color (el ladrillo aparente cuenta como color, naturalmente). No lo uses más en motivos aislados, sueltos, dispersos — empléalo en grandes superficies con un objeto determinado y que ayude al resto: marcar dominantes, relieve de ciertas formas, evitar la monotonía del material corriente [subrayados en el original] (Amargós a Cravotto y Rius, París, 28 de julio de 1927, Archivo Cravotto).

Rius argumenta con principios de «lógica irreprochable y sana arquitectura», aunque se deja arrastrar por el *horror vacui*, mientras que su amigo aporta los modos prácticos de alejarse del exceso, pero se queda en las resonancias estéticas y el modo de educar la sensibilidad. Entre uno y otro no parece haber conflictos sustanciales, sobre todo pensando que Rius escribe a su público de iguales con palabras elevadas y Amargós lo hace, insistamos, desde la intimidad de una carta.

Unos meses antes de aquellos consejos a Rius, entre cavilaciones navideñas sobre un regreso sistemáticamente aplazado, Amargós confesaba, renunciando a su ideal romántico:

He envejecido, lo que quiere decir: me he vuelto práctico, positivista, realista; es decir, he dado base en mí mismo, en mi naturaleza y en mis sentimientos a la «idea moderna» que antes había en Viena pegado a

mi espíritu porque me gustaba y atraía, pero de la que entonces todavía podía escaparme si un día me forzaba a ello la realidad de un ambiente contrario.

Hoy, eso ya es imposible. Soy yo mismo quien ha cambiado, y en forma tan profunda, porque nada tendrá ya fuerza bastante para ello.

Hoy, puedo traducir lo que es mío, siendo sincero, sin esfuerzo ni rebuscamiento; antes, hubiera más bien traducido las ideas de otros, que me gustaban más que las mías; pero, que no eran todavía mías, tan completamente.

Un poco de vida dura, un poco de lucha, bastante de sufrimiento, algunos desengaños, todo eso muy batido largos meses: he ahí el coctail [sic] moderno! [subrayados en el original] (Amargós a Cravotto y Rius, París, 25 de diciembre de 1926, Archivo Cravotto).

La resignación de Amargós va más allá de la formalidad modernista: ha reivindicado la ligereza del espíritu moderno y el salvajismo del pago original.

A su vuelta participa en todos los concursos abiertos y gana el de la Facultad de Odontología con su antiguo socio, Rius. El proyecto ganador es inequívocamente dudokiano, aunque el proyecto definitivamente construido en una segunda localización es abstracto, mucho menos expresionista.

Aun así, su plan de formar una sociedad con Rius y Cravotto sufriría más decepciones. Podemos especular, a partir de las palabras de Mario Payssé en el libro *Entrevistas*, con el desmoronamiento de todos los proyectos que había soñado desde su lejanía en Europa, sobre todo su ambición de organizar un gran atelier con sus amigos.

La soledad del regreso es más dolorosa que la despedida. Terminaría por emigrar a Brasil, donde es ocasionalmente visitado por grupos de estudiantes y colegas. De su producción brasileña no se ha conocido nada.

- AMARGÓS, R. (1921), «La arquitectura nacional en Chile», en *Arquitectura*, n.º 49, diciembre, pp. 149-151.
- (1925), «Consideraciones sobre el “Gran Premio” de la Facultad de Arquitectura», en *Arquitectura*, n.º 86, enero, pp. 17-19.
- (1925), «Sobre Enseñanza de la Arquitectura. Interesante informe», en *Arquitectura*, n.º 95, octubre, pp. 229-230.
- ARANA, M., Y GARABELLI, L. (1985), «Documentos para una historia de la arquitectura nacional», en *Arquitectura*, pp. 12-17.
- Y LIVNI, L. (2016), «Mario Payssé Reyes», en ARANA, M.; GARABELLI, L., y LIVNI, L., *Entrevistas*, libro 2, ed. especial, Montevideo: FADU-Udelar, SAU, pp. 163-185.
- BONET CORREA, A. (1981), «García Mercadal y la arquitectura popular», en GARCÍA MERCADAL, F., *La casa popular en España*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. IX-XXII.
- LAHUERTA, J. J. (1999), *Decir anti es decir pro*, Teruel: Museo de Teruel.
- MÉNDEZ, M. (2003), *Pensar en volumen. Sobre las transformaciones en el proyecto de arquitectura*, Montevideo.
- RIUS, J. A. (1927), «Residencias privadas», en *Arquitectura*, n.º 112, marzo, pp. 55-57.